
De l'herméneutique à la phénoménologie de l'œuvre littéraire

From the Hermeneutic to the phenomenology of the literary work

Da hermenêutica à fenomenologia da obra literária

Alain Flajoliet*

Professeur de philosophie en CPGE/Classes Préparatoires aux Grandes Ecoles - France

Résumé

Avec les considérables travaux de P. Ricoeur consacrés à l'œuvre littéraire — en particulier *La métaphore vive* (1975) et les trois volumes de *Temps et récit* (1982-1986), mais aussi les très nombreux articles et communications plus brèves —, l'élucidation de l'œuvre sous horizon herméneutique semble s'être imposée au détriment d'une approche plus strictement phénoménologique. En effet, la philosophie de Ricoeur accomplit un tournant, au milieu des années soixante dix, d'une phénoménologie post-husserlienne (bien représentée par *Le volontaire et l'involontaire* ainsi que par de nombreux articles sur Husserl) à une herméneutique de l'existence humaine finie et facticielle qui allait interroger de manière constante la littérature. Ce tournant est antérieur aux travaux sur l'œuvre littéraire — il s'esquisse dans l'essai sur Freud de 1969 —, mais il a permis d'ouvrir la voie à une interprétation des textes assumant le point de vue herméneutique. Nous voudrions montrer ici qu'une élucidation plus purement phénoménologique était — et reste — possible. Cette voie, R. Ingarden l'avait ouverte dès 1931 dans son livre capital: *L'œuvre d'art littéraire* et cet ouvrage servira de fil conducteur à notre esquisse d'une possible phénoménologie de l'œuvre.

Mot-clés: Phénoménologie; Herméneutique; Literature

Abstract

With P. Ricoeur's remarkable works concerning literature - in particular *La métaphore vive* (1975) and the three volumes of *Temps et récit* (1982-1986), and also a great number of articles and brief communiqués - the elucidation of his work through the hermeneutic point of view seems to have been imposed, to the detriment of a more phenomenological approach. In fact, Ricoeur's philosophy suddenly changes in the mid-seventies, from a post-husserlian phenomenology (represented by *Le volontaire et l'involontaire* and also in many of articles about Husserl) to a hermeneutic based on a finite and factual existence, that would constantly seek to interrogate literature. This redirection occurs before his work concerning these same literary works - that is outlined in the essay on Freud from 1969 -, but it enabled the interpretation of texts from the hermeneutic point of view. Our goal here is to demonstrate that a predominantly phenomenological elucidation was - and still is - possible. This point of view was introduced by R.

Ingarden in 1931 in his seminal book: *L'oeuvre d'art littéraire*, and this work will serve as a guideline to this sketch of a possible phenomenology of the work.

Keywords : Phenomenology; Hermeneutic; Literature; Paul Ricoeur

Resumo

Com os consideráveis trabalhos de P. Ricoeur consagrados à obra literária – em particular *La métaphore vive* (1975) e os três volumes de *Temps et récit* (1982-1986), mas também os numerosos artigos e comunicações breves –, à elucidação da obra sob o horizonte hermenêutico parece ter sido imposta em detrimento de uma aproximação mais estritamente fenomenológica. De fato, a filosofia de Ricoeur dá uma guinada, no meado dos anos setenta, de uma fenomenologia pós-husserliana (representada por *Le volontaire et l'involontaire* bem como por numerosos artigos sobre Husserl) para uma hermenêutica da existência humana finita e fática que iria interrogar de maneira constante a literatura. Este redirecionamento é anterior aos trabalhos sobre a obra literária – que se esboça no ensaio sobre Freud de 1969 –, mas permitiu abrir uma interpretação de textos que assumem o ponto de vista hermenêutico. Queremos mostrar aqui que uma elucidação mais puramente fenomenológica foi – e ainda é – possível. Este ponto de vista foi aberto por R. Ingarden desde 1931 em seu livro capital : *L'oeuvre d'art littéraire* e esta obra servirá de fio condutor à este esboço de uma possível fenomenologia da obra.

Palavras-chave: Fenomenologia; Hermenêutica; Literatura; Paul Ricoeur

Avec les considérables travaux de P. Ricoeur consacrés à l'oeuvre littéraire — en particulier *La métaphore vive* (1975) et les trois volumes de *Temps et récit* (1982-1986), mais aussi les très nombreux articles et communications plus brèves¹—, l'élucidation de l'oeuvre sous horizon herméneutique semble s'être imposée au détriment d'une approche plus strictement phénoménologique. En effet, la philosophie de Ricoeur accomplit un tournant, au milieu des années soixante dix, d'une phénoménologie post-husserlienne (bien représentée par *Le volontaire et l'involontaire* ainsi que par de nombreux articles sur Husserl) à une herméneutique de l'existence humaine finie et facticielle qui allait interroger de manière constante la littérature. Ce tournant est antérieur aux travaux sur l'oeuvre littéraire — il s'esquisse dans l'essai sur Freud de 1969—, mais il a permis d'ouvrir la voie à une interprétation des textes assumant le point de vue herméneutique².

Nous voudrions montrer ici qu'une élucidation plus purement phénoménologique était —et reste— possible. Cette voie, R. Ingarden l'avait ouverte dès 1931 dans son livre capital : *L'oeuvre d'art littéraire*³ et cet ouvrage servira de fil conducteur à notre esquisse d'une possible phénoménologie de l'oeuvre. Ceci n'impliquant pas de reprendre telles quelles toutes les analyses d'Ingarden, dont certaines nous apparaissent au contraire insuffisantes ou contestables (comme par exemple sa manière de penser le statut du narrateur)⁴. En un mot, il s'agit de tenter dans cet exposé, à propos de l'oeuvre littéraire, et plus spécifiquement du récit de fiction, d'ouvrir un chemin d'élucidation inverse de celui emprunté par Ricoeur : non pas de la phénoménologie à l'herméneutique,

mais de l'herméneutique à la phénoménologie en tant que la seconde représente une possibilité qui fut recouverte par le développement de la première.

Notre exposé s'en tiendra ici à trois aspects cette entreprise de réinterprétation de l'œuvre sous horizon purement phénoménologique : 1) sa démarche ; 2) sa proposition d'analyse du statut de l'auteur dans son rapport au narrateur ; 3) sa proposition d'analyse du récit comme totalité de phrases significatives⁵. (Ce dernier point ne sera esquissé programmatiquement).

1. Délimitation du thème de la recherche et fixation de la démarche

Si l'on se reporte aux travaux de P. Ricoeur sur le récit de fiction, il apparaît clairement que dans l'horizon de son herméneutique l'œuvre littéraire est une *dynamique globale de sens* qui conduit de l'auteur à la configuration de l'œuvre proprement dite, puis finalement au lecteur qui achève la création. Plusieurs choses sont impliquées dans cette approche, dont certaines correspondent à une prise de distance par rapport à la phénoménologie de la littérature telle que la pratique Ingarden et telle que nous essayons de l'esquisser à sa suite. D'abord, il n'y a pas à rechercher les *vécus constitutifs* de l'œuvre dans son être propre, l'œuvre étant portée par une compréhension à la fois enracinée dans une tradition et destinée à être reprise dans la vie du lecteur. Ensuite, Ricoeur ne reprend pas à son compte la description phénoménologique noético-noématique canonique qui consiste à aller du sens d'abord isolé à l'objet intentionnel visé par ce sens, puis enfin à l'objet effectif —ce qui revient, dans le cas de l'œuvre, à en déployer la structure constituée de différentes couches. Chez lui l'œuvre est primordialement dynamique vivante. Enfin, le “monde de l'œuvre” est déterminé comme monde fictif⁶, alors que nous affirmons plutôt, à la suite d'Ingarden, qu'il est nécessaire de penser ici une référence à un monde *imaginaire*. Nous aurons à préciser comment nous distinguons ces deux concepts du fictif et de l'imaginaire. Disons simplement pour l'instant que l'objet fictif selon nous est donné dans une conscience neutre, donc comme pure apparence flottant dans le vide d'un “monde comme-si”, tandis que l'objet imaginaire, lui, tend à se poser dans la réalité tout en échouant. Or à notre avis les objets figurés dans l'œuvre (sur ce point nous suivons partiellement Ingarden) possèdent bien ce statut.

En nous plaçant maintenant dans l'horizon de la phénoménologie, précisons ce que nous entendons par œuvre littéraire et fixons notre démarche. R. Ingarden détermine au début de son ouvrage de 1931, de manière très précise, le domaine d'investigation de sa recherche phénoménologique, qu'il dégage dans la ligne de Husserl comme *essence* de l'œuvre. Il affirme d'abord que l'œuvre littéraire ne peut être pensée ni

comme objet idéal (elle est créée à un moment déterminé, elle peut être modifiée), ni comme objet réel (elle est composée de phrases qui ne sont rien de réel). Il continue en posant que l'œuvre n'est pas réductible aux vécus psychologiques de l'auteur parce qu'elle est constituée de mots et de phrases dont la signification est indépendante de ces vécus. Ce sont des formations de signification, précise-t-il, et non des "représentations"

("Vorstellungen") de l'auteur, même considérées comme objectivées, qui assurent l'identité de l'œuvre. Positivement, l'œuvre est une formation de sens polystratifiée possédant une essence propre (ce n'est manifestement pas une théorie scientifique, ni une notice technique de montage, ni un texte de loi, etc.). La tâche d'une phénoménologie statique, c'est d'élucider comment cette formation se constitue dans des vécus de conscience (noèses animant une *hylé*), au fil conducteur de ce qu'en expliquent les sciences du texte —essentiellement pour Ingarden la grammaire (fortement marquée par la logique)⁷. La démarche réductrice consiste à rétrocéder de la structure de l'œuvre objectivée par la grammaire à une conscience pré-objectivante constitutive de cette structure (c'est-à-dire de sa composition comme totalité signifiante stratifiée). Pour nous, cette conscience constituante est essentiellement et primordialement celle de *l'auteur* (que ce soit dans le cadre d'une phénoménologie de la genèse de l'œuvre ou dans celui d'une phénoménologie statique de l'œuvre déjà constituée). Tout comme Ingarden, nous n'accordons au lecteur qu'une capacité de « concrétiser » l'œuvre constituée. Nous le suivons aussi dans la mise à l'écart de deux autres aspects de l'œuvre au début de la recherche : la création de l'œuvre, son évaluation esthétique. L'œuvre apparaît alors dans une relative abstraction.

En premier lieu, donc, il s'agit de prendre l'œuvre achevée et non en cours de création par l'auteur. Pourquoi ? D'abord, s'il s'agissait de considérations psychologiques sur la création, elles n'auraient rien à voir avec la phénoménologie ; ensuite, s'il s'agissait de développer une phénoménologie de la genèse de l'œuvre, elle serait possible mais à sa place : après la phénoménologie statique de l'œuvre achevée. La phénoménologie de la production devrait alors s'attacher, explique Ingarden, à décrire la rédaction de l'œuvre par l'auteur et la manière dont la conscience de ce dernier constitue génétiquement l'œuvre. Cette conscience, précise-t-il, est portée par une « conception », une « esquisse » (plus ou moins précise) du sens global de l'œuvre, esquisse remaniée ensuite avant de servir de forme structurante pour un nouvel acte créateur⁸.

En second lieu, les questions proprement esthétiques sont mises entre parenthèses — il faut se concentrer sur le dégagement de la pure essence constitutive de l'œuvre, quitte ensuite à reconnaître que cette œuvre porte une évaluation et à faire une phénoménologie de cette évaluation.

Enfin, les considérations touchant au lecteur sont mises entre parenthèses. Par rapport à la phénoménologie de la constitution de

l'œuvre « comme telle », la phénoménologie de la lecture est en position complètement dérivée⁹. L'œuvre est d'abord et essentiellement constituée (par des actes de conscience) *dans sa structure propre*, avant d'être rapportée à un lecteur qui va "concrétiser" (c'est le mot employé constamment par Ingarden) cette structure en modifiant certains de ses aspects. Par exemple, dans la lecture, les lieux d'indétermination inhérents à l'œuvre sont réduits, voire supprimés, ou bien les aspects dans lesquels se donnent les objets figurés par l'œuvre perdent leur abstraction.

Pour l'essentiel, nous faisons nôtres ces considérations méthodologiques d'Ingarden. Nous admettrons (c'est le présupposé fondamental d'une phénoménologie statique de l'œuvre) qu'il y a une essence propre de l'œuvre littéraire, descriptible dans sa relation à des vécus de conscience constituants (pour nous : ceux de l'auteur), et dont ne font partie ni les aspects esthétique, ni le lecteur possible, ni le processus de création. Si l'on veut expliciter quelque peu cette essence, on dira schématiquement en anticipant sur la suite : toute œuvre littéraire est, *d'abord*, un texte comme totalisation de phrases significatives elles-mêmes articulées en mots¹⁰. Précisons. La construction du texte littéraire s'effectue à plusieurs niveaux. Prenons le cas d'un récit de fiction, genre auquel nous nous tenons dans cet exposé. Au niveau le plus général, des structures (syntaxiques et morphologiques) *propres à la langue* dans laquelle est écrit le texte s'investissent dans l'œuvre. De très nombreuses théories linguistiques débattent pour savoir quelle est la meilleure description de la grammaire à ce niveau. À un niveau plus spécifié, on distinguera les structures *propres au récit*. La grammaire actantielle de Greimas fournit une analyse possible de ces structures. Enfin, à un niveau ultime de spécification, on peut étudier *des procédés stylistiques* particuliers mettant en forme la narration, comme l'itération, la focalisation, les relais de parole, etc. La narratologie de G. Genette a fourni des descriptions précieuses.

Au-delà de l'œuvre comme totalité de *significations* s'ouvre un monde d'*objets* imaginaires, et ce par la médiation des connexions d'états-de-choses purement intentionnels. Ce monde figuré, distinct du monde de vie de l'auteur et du monde de vie du lecteur, est corrélé à des vécus spécifiques de la conscience constituante. La caractérisation de ce monde comme imaginaire permet de réaffirmer la spécificité du texte littéraire. Un texte de pure connaissance (comme un traité de mathématique, ou un ouvrage exposant une théorie physique), serait composé de jugements déterminant des objets effectifs (réels ou idéaux) au sein un univers effectif et parfaitement déterminé. Par ailleurs, un monde dans laquelle personnages, choses, événements flotteraient dans un vide absolu, de sorte qu'on ne serait nullement tenté de le poser comme effectif, serait le monde de la *phantasia* (de l'imagination libre) et non pas le monde de l'œuvre. (Comme nous l'avons dit nous laissons de côté, dans cette simple introduction à une phénoménologie du récit, les problèmes complexes

posés par cet aspect de l'œuvre, c'est-à-dire sa référence à un monde imaginaire).

2. De l'auteur au narrateur

Rappelons en commençant que la narratologie nous a appris à opérer une distinction fondamentale entre auteur et narrateur. Cette distinction, toujours respectée par Ricoeur, n'a en revanche pas été clairement aperçue par Ingarden qui parfois confond plus ou moins les deux¹¹. Sur ce point notre esquisse de phénoménologie du récit de fiction¹² s'écarte de *L'œuvre d'art littéraire*. Nous pensons que la phénoménologie de l'œuvre ne peut pas faire l'économie d'une élucidation de la constitution du narrateur à partir de la conscience de l'auteur.

Dans son analyse du récit de fiction, Ricoeur appelle *Mimèsis I* "l'amont" de la création littéraire et l'interprète comme "pré-compréhension du monde de l'action"

¹³ par l'auteur, pré-supposée comme condition de sa création, c'est-à-dire de *Mimèsis II*. Ce qui selon nous reste problématique dans cette approche, c'est l'articulation de *Mimèsis I* à *Mimèsis II*. En 1975, Ricoeur affirme que la littérature "détruit"

ou "abolit"¹⁴ la référence à la réalité pour instaurer la référence à son propre monde. Nous serions donc dans le registre d'une sorte d'irréalisation. En 1983, il parle d'"effacement de la référence descriptive"¹⁵, métaphore qui cette fois-ci nous éloigne de l'idée d'une rupture radicale du monde de l'œuvre par rapport au monde réel¹⁶ et nous rapproche de la thèse (constante dans *Temps et récit*) selon laquelle le monde de la fiction est "le royaume du comme-si"

¹⁷. Sur cette ligne de pensée, l'imagination est très logiquement assimilée à une forme de *neutralisation*, créatrice d'une appréhension du *fictif*. Dans un récit littéraire le narrateur "fait" quelque chose, non pas au sens d'un faire réel, mais de la construction fictive d'un monde fictif, puisqu'il est lui-même un sujet fictif dans lequel se projette l'auteur. Nous proposons pour notre part une autre approche.

À vue de pays, trois voies phénoménologiques s'offrent à nous : envisager le narrateur comme une irréalisation de la vie de l'auteur (ce serait la voie sartrienne, qui recoupe celle de K. Hamburger). Envisager le narrateur comme neutralisation de la vie de l'auteur (ce serait la voie husserlienne, dont il y a un écho dans *Temps et récit*). Enfin envisager le narrateur comme étant par rapport à l'auteur dans une situation foncièrement ambiguë : il ne serait pas une simple image flottant dans le vide (parce que l'auteur tente d'effectuer sa position), mais il ne serait pas non plus, à l'inverse, un être effectif au sens plein (parce que l'effectuation de la position n'aboutit pas). Cette troisième manière d'interpréter l'imagination du narrateur par l'auteur nous paraît la plus satisfaisante.

Première analyse : le narrateur est pensé comme une franche irréalisation de l'auteur. En reprenant la conceptualité sartrienne de *L'imaginaire*, on dira que l'auteur, en néantisant son existence effective, constitue un existant imaginaire ou irréel : le narrateur. Par exemple Roquentin, dans *La Nausée* n'est autre, selon cette vue, que l'irréalisation même de Sartre écrivain. Irréalisation et non pas fictionnalisation : dans la phénoménologie sartrienne, l'imaginaire n'est pas le fictif c'est-à-dire le quasi-présent¹⁸ et conséquemment l'auteur doit s'irréaliser "en pleine conscience" en narrateur, jouant à écrire une histoire sans jamais oublier que c'est un jeu et que rien ne se passe réellement lorsqu'on raconte. Cette élucidation phénoménologique est voisine de l'analyse de K. Hamburger, soulignant inlassablement la rupture radicale que constitue l'émergence du monde de l'œuvre par rapport au monde réel. Il est d'ailleurs significatif que K. Hamburger récuse comme insuffisante l'interprétation du monde de l'œuvre comme univers du comme-si. L'univers de l'œuvre n'est pas univers "feint", explique-t-elle, mais bien univers "fictif", c'est-à-dire dans son langage : irréel¹⁹. Pour que l'œuvre comme totalité signifiante puisse même apparaître, il est nécessaire que l'auteur pour ainsi dire s'irréalise en narrateur en irréalisant son monde de vie.

Cette première approche a le défaut de trop négliger le fait que l'auteur, en règle générale, ne se contente pas lorsqu'il écrit de jouer librement avec des possibles complètement étrangers à son monde de vie réel. Pour reprendre notre exemple, dans *La Nausée* Roquentin est une sorte de double de Sartre dans lequel ce dernier projette une crise existentielle qui *l'affecte profondément* lors des différentes phases d'écriture.

Une seconde manière d'établir la phénoménologie de la constitution du narrateur consisterait à interpréter le monde de l'œuvre en tant que "monde du comme-si", ce qui nous renverrait alors au concept husserlien de conscience *neutralisée*. Dans ce cadre, le narrateur devient une image que l'auteur projette de lui-même, flottant dans le vide, et tout le champ d'expérience du narrateur est lui aussi totalement flottant, il ne peut être vraiment effectué puisque son origine est un moi-fantôme. Le monde de l'œuvre est dès lors un quasi-monde en tout point semblable au monde réel à cette différence près, capitale, qu'il se donne dans une expérience dont l'effectuation est suspendue. Sur cette ligne de pensée, il s'agirait donc, pour penser les rapports entre narrateur et auteur, de réinvestir certaines analyses husserliennes touchant à la "division "

("Spaltung") du moi dans l'imagination. Dans les Leçons de *Philosophie première* consacrées à clarifier les rapports entre réduction transcendantale et "*phantasia*"²⁰ ("*Phantasia*"), cette dernière apparaît comme possibilité pour un moi réellement vivant de se projeter comme "moi-de-*phantasia*"²¹ et origine d'un monde imaginaire (pur ou mélangé de réalité). Le rêve par exemple projette un imaginaire pur dans lequel le moi est totalement perdu, mais la rêverie projette un moi qui conserve un certain rapport au réel. Le moi-de-*phantasia* est absolument nécessaire à

l'imagination d'un monde fictif qui a besoin, tout comme le monde réel, d'un point-zéro de son espace orienté —par exemple *celui qui voit en rêve le combat de centaures*. Ou alors, plus prosaïquement, *celui qui, assis dans un wagon avec des voyageurs, s'imagine être dans son bureau*²².

Cette description à son tour ne nous satisfait pas pleinement, s'il s'agit du moins de l'appliquer à l'élucidation de l'attitude de l'auteur d'un récit par rapport au narrateur. En laissant complètement de côté la question de savoir si la description de la *phantasia* ici proposée est comme telle satisfaisante, on peut s'interroger en effet sur la légitimité de son utilisation dans le cadre du problème de la constitution du narrateur d'un récit de fiction. En effet le narrateur, tel qu'il est constitué par l'auteur, ne raconte pas dans une attitude parfaitement neutre où toutes les choses, les personnes et les événements du monde de l'œuvre flotteraient dans une sorte d'apesanteur complète, il *s'engage* toujours un minimum dans son récit duquel il ne disparaît jamais totalement. Ce moi d'engagement et d'implication est plus ou moins marqué selon les types de narration. On peut écrire dans une attitude détachée et ironique, sans se laisser prendre à ce qu'on écrit (cf. le conte voltairien). Ou s'impliquer dans un texte où l'on met de soi-même (autobiographie, pamphlet)²³.

Il reste une troisième voie, qui sera la nôtre et qui s'inspire de la conception ingardénienne de l'imagination pour essayer de penser la constitution du narrateur²⁴. Repartons de ce que *L'œuvre d'art littéraire* appelle les "quasi-jugements" propres au récit. Analysant les états-de-chose intentionnels projetés par les significations des phrases ainsi que les objets impliqués dans ces états-de-chose, Ingarden affirme que les états-de-chose intentionnels impliquent une référence foncièrement ambiguë, qui n'est *ni* celle des jugements authentiques prenant position, *ni* celle des pseudo-jugements neutralisant toute prise de position. Les énoncés propres aux œuvres littéraires se situent entre ces deux extrêmes : *ils ne sont pas d'authentiques jugements, mais ils ne projettent pas non plus des objets et états-de-chose flottant dans un vide absolu*. Cette description nous paraît fidèle au mode d'apparaître du monde imaginaire du récit —le narrateur étant lui-même imaginaire au sens fixé ici²⁵. Phénoménologiquement, il nous paraît correct de dire que les objets d'un récit littéraire se donnent de cette manière et par là même comme imaginaires : on tend à y croire même s'ils flottent, ils flottent mais on tend à y croire. Corrélativement, pour l'auteur, le narrateur représente son moi projeté de manière ambiguë —ni dans une expérience effectuée, effectif, ni dans une expérience suspendue. (Nous parlerons désormais d'imagination ou d'imaginaire dans ce sens spécifique).

Il faut remarquer pour finir la présence dans la constitution imaginative du récit d'un phénomène très important de redoublement imaginatif (ou d'itération) que Husserl a remarquablement analysé —mais dans le cadre d'une théorie de l'imagination que nous ne reprenons pas ici comme nous l'avons dit. Dans le cas de la phénoménologie de l'œuvre, nous décelons

trois niveaux de constitution imaginative. L'auteur, d'abord, *s'imaginer* en narrateur, c'est l'imagination primordiale ("si j'étais tel sujet écrivain ?"). Ensuite le sujet écrivain (narrateur) raconte en imagination une histoire imaginaire²⁶. Ce "raconter en imagination" relève d'une *schématisation*. Enfin l'imagination de l'auteur peut rebondir une troisième fois et *visualiser* en image, depuis un certain point de vue, telle scène schématisée. Au total, on a donc trois formes de l'imagination : *s'imaginer*, *schématiser*, *visualiser*. Dans la suite de l'exposé, nous donnerons de nouvelles justifications à cette spécification du genre de l'imagination .

3. La détermination des couches de l'œuvre littéraire

Supposé donc constitué le narrateur, il faut s'interroger sur le sens du récit qu'il est censé produire. À vue de pays, il est constitué de mots intégrés en phrases elles-mêmes connectées en un texte qui constitue l'œuvre comme telle. Quelques indications d'abord sur le problème de *méthode* que rencontrent aussi bien l'herméneutique que la phénoménologie de l'œuvre. Comment procéder à l'élucidation de la compréhension appropriée (selon l'orientation herméneutique) ou bien de la constitution intentionnelle (selon l'orientation phénoménologique) ? Les sciences du texte doivent servir ici de fil conducteur ou de guide — non pas dans une optique réductionniste, mais en interprétant l'explication scientifique comme *instrument de connaissance* sans portée ontologique ni transcendantale — ce qui préserve la légitimité de l'analyse intentionnelle ou compréhensive-ontologique. La linguistique peut être utilisée aux différents niveaux du récit de fiction que nous avons dégagés : structure fondamentale de la langue, structure plus spécifiée de la narration, structures stylistiques fines de l'énonciation. L'herméneutique de Ricoeur, bénéficiant des très importantes avancées des sciences du texte depuis les années soixante a toujours cherché à dégager l'expérience compréhensive appropriée du texte à partir d'un débat critique avec les travaux de Saussure, Benveniste, Jakobson, Greimas, Genette, etc. Il n'est pas question de refuser toute légitimité aux sciences du texte au motif qu'elles feraient perdre, en objectivant l'œuvre, la "vérité"

ontologique de cette dernière. Mais comment choisir les travaux scientifiques qui vont servir de guide ? Le risque est grand de ne privilégier que les travaux soutenant la philosophie (herméneutique ou phénoménologique) qui avait conduit justement à se mettre en quête de guides épistémologiques, ce qui condamnerait toute l'entreprise à la circularité. De fait, les choix de l'herméneutique de Ricoeur en matière de théories linguistiques considérées comme valides apparaissent souvent guidés par des préconceptions philosophiques. Mais alors, le choix de travaux plus favorables à la phénoménologie de l'œuvre — théories

grammaticales fortement marquées par la logique, linguistique phrastique légitimant l'idée d'une composition *partes extra partes* de l'œuvre— redevient tout à fait envisageable.

Par exemple, la phénoménologie ingardénienne de l'œuvre s'appuie sur des théories grammaticales (comme celle d'A. Pfänder) fortement inspirées des syntaxes et des morphologies logiques, théories qu'on ne doit pas invalider *a priori* et qui, de fait, ont été réactivées à l'époque moderne par exemple dans la grammaire générative de Chomsky ou dans la grammaire transformationnelle de Harris. De manière comparable, la manière dont Ingarden comprend l'œuvre comme composée de « phrases » qui seraient pour ainsi dire ses éléments, ne mérite pas d'être immédiatement condamnée au nom de la conception du texte comme sens global. Elle pourrait trouver un appui dans certaines tendances de l'analyse moderne du “discours”

(ou de l' “énoncé ”). Cette analyse en effet s'effectue selon deux orientations distinctes. La première est celle de la “linguistique discursive ”, dans laquelle le discours est un tout de signification dont les phrases ne sont que des “segments” ou des “parties éclatées”. Incontestablement cette orientation n'est pas favorable à l'élucidation phénoménologique de l'œuvre —du moins dans la forme qu'elle prend chez Ingarden. Mais une autre orientation a été défendue aussi par les linguistes, celle de la “linguistique phrastique”²⁷ dans laquelle l'unité de base du discours est la phrase, la concaténation des phrases produisant le discours. Dans les grammaires phrastiques l'analyse du discours cherche à reconnaître et expliquer des séquences discursives considérées comme de suites de phrases-énoncés. Ce qui semble légitimer, non pas l'interprétation herméneutique du texte comme totalité signifiante précédant toute partition, mais plutôt la phénoménologie statique de l'œuvre que nous esquissons ici à la suite d'Ingarden, puisque dans cette phénoménologie c'est bien comme suite de phrases distinctes que l'œuvre se donne à la conscience qui la constitue intentionnellement.

Chez Ingarden, l'œuvre apparaît comme une “formation polystratique” (“*mehrschichtiges Gebilde*”)²⁸. Le tout organique de la signification est articulé de la manière suivante : 1) premier niveau : “la couche des vocables (*Wortlaute*) et des formations phoniques (*Lautgebilde*) supérieures qui se constituent sur cette base”

²⁹. Couche, donc, du matériau sonore ou linguistique. 2) Second niveau : la “couche des unités de significations”, qui est elle-même complexe, puisque les “mots” sont intégrés en “phrases” elles-mêmes intégrées en un “texte” global. Par ailleurs la seconde couche de signification possède une structure de *corrélacion* entre les “états-de-chose” et les articulations-de-signification constitutives des phrases qui pour ainsi dire *projetent ces états-de-choses*³⁰. 3) Ensuite vient la couche des “aspects schématisés” (*LK*, chapitre 8). 4) La couche terminale est celle de *ce à quoi se réfère* le texte : des objets, des personnages dans un monde fictif.

L'idée de "figuration" ("*Darstellung*") est essentielle pour délimiter cette dernière couche³¹.

À partir de cette esquisse, nous allons analyser successivement les problèmes posés par l'élucidation du mot, de la phrase et de l'œuvre comme totalité. (Nous laisserons de côté, comme cela a été annoncé, les points trois et quatre qui touchent à la référence du texte et à la lecture). Que nous disent à ce propos les sciences du langage ? Comment, en se guidant sur ces travaux, Ricœur a-t-il proposé une compréhension proprement herméneutique de ces trois aspects du texte littéraire ? Et surtout : comment une élucidation proprement phénoménologique de ces aspects demeure-t-elle parfaitement possible ?

L'œuvre étant d'abord, au moins dans ses deux premières couches, une composition de *significations* (incarnées dans la matière phonématique et prosodique), il faut rappeler d'entrée de jeu une difficulté très importante touchant à ce concept. Ricœur a reproché à la phénoménologie husserlienne (ce fut l'un des motifs majeurs de sa conversion à l'herméneutique au milieu des années soixante-dix) de n'avoir su penser que des significations idéales parfaitement claires et distinctes propres aux sciences, et d'avoir donc échoué à élucider les textes non scientifiques (littéraires en particulier, mais aussi mythologiques) dans lesquels il y a toujours une opacité et une indétermination insurmontables du sens. En 1966, il affirme par exemple que « le problème proprement herméneutique est le problème du sens multiple »³² (que ce soit au niveau du mot, de la phrase, ou de l'œuvre totale).

Ingarden a bien aperçu qu'il fallait infléchir la théorie husserlienne de la signification —au moins telle qu'elle est formulée dans les *Recherches logiques*— si on voulait construire une interprétation phénoménologique des textes littéraires. Cependant il n'a pas du tout pensé qu'il fallait abandonner la démarche purement phénoménologique —selon lui une simple réforme de la manière dont Husserl pratiquait la phénoménologie était nécessaire et suffisante. Dans le cadre de la théorie des *Recherches*, la signification est parfaitement fixe et univoque, c'est en fait une idéalité au sens le plus strict. Certes les expressions essentiellement subjectives et occasionnelles ne rentrent pas aisément dans ce cadre puisqu'elles contiennent un rapport à la personne qui s'exprime et à sa situation concrète³³. Toutefois l'absolue fixité de la signification de ces expressions est finalement préservée en reportant la variabilité sur les actes du signifier. Ingarden pour sa part engage la phénoménologie de la signification sur une voie différente visant à élaborer une sémantique proprement grammaticale et non logique (quoique se guidant sur la logique comme discipline régulatrice)³⁴. Ce qui le conduit à refuser toute réduction de la signification au concept idéal des logiciens ou à l'espèce idéale au sens de Husserl. Mais la signification demeure quant même l'"actualisation" partielle de "concepts idéaux" qui en sont le fondement³⁵.

Remarquons au passage que cette théorie de la signification constitue le fondement du statut ontologique très particulier conféré par Ingarden à l'œuvre littéraire. Cette dernière *n'est pas une véritable effectivité* (réelle ou idéale) indépendante de la conscience dans laquelle elle se constitue comme objectivité intentionnelle³⁶. Ce qui se relie à ce que nous avons déjà affirmé, à savoir que le monde de l'œuvre est un monde imaginaire —sur ce point notre esquisse de phénoménologie recoupe celle d'Ingarden. Passons à l'analyse phénoménologique ingardénienne des « mots » et des « phrases » du texte. Elle est structurée par la distinction (courante dans la linguistique de l'époque) au sein de la grammaire, d'une morphologie et d'une syntaxe. La morphologie prend en charge les parties du discours ayant la dimension du mot (noms et verbes), la syntaxe s'occupe de l'organisation de ces premières unités en unités plus vastes (propositions, phrases).

3.1. Morphologie du texte littéraire

Dans l'herméneutique de Ricœur le mot est intégré dans la dynamique de sens global constituant l'œuvre, de sorte qu'il n'est pas analysé pour lui-même ni surtout réduit à une combinatoire d'éléments non signifiants (selon un modèle d'explication sémiotique). Par exemple Ricœur, dans *La métaphore vive*, critique l'analyse sémique de la « nouvelle rhétorique »³⁷. Dans l'analyse sémique, le mot n'est pas tant une partie du discours sur le plan syntagmatique manifeste, qu'une collection de sèmes nucléaires sur le plan paradigmatisé sous-jacent. Ce qui conduit la « nouvelle rhétorique » à une théorisation de la métaphore comme réarrangement de sèmes que Ricœur critique³⁸ en s'appuyant sur deux importants articles d'E. Benveniste proposant d'expliquer la structure la plus générale d'un texte littéraire selon un principe proprement sémantique d'intégration : un texte est formé de *mots intégrés en phrases elles-mêmes intégrées en une totalité significative*³⁹. Reportons-nous à ces articles.

Benveniste y distingue plusieurs niveaux de constitution du discours. En deçà du sens, donc du mot intégré à une phrase, c'est le niveau *sémiotique* où les morphèmes subissent l'analyse phonématique (en phonèmes) ou sémiotique (en sèmes). On peut et on doit négliger ce premier niveau dans une analyse proprement *sémantique* des *phrases* d'un texte —phrases qui intègrent des mots comme unités de sens (et non comme combinatoire d'unités non significatives). On voit donc se distinguer ici deux modes d'explication du discours. Le premier est sémantique (un niveau supérieur *intègre* les composants du niveau inférieur, c'est-à-dire ce que Benveniste appelle les « intégrants ») et l'autre sémiotique (analyse par segmentation et substitution). Cette conclusion passe dans l'élucidation de l'œuvre littéraire sous horizon herméneutique de Ricœur, en particulier dans *La métaphore vive*. Dans le cadre d'une élucidation herméneutique de l'œuvre littéraire, il est clair que

ce serait un très mauvais départ que de partir du mot comme unité isolée analysable selon le mode d'intelligibilité sémiotique —on ne saurait partir que du mot *comme intégrant de la phrase*. On notera que, bien après *La métaphore vive*, dans un article consacré à la grammaire narrative de Greimas, Ricœur critique de nouveau vigoureusement toute entreprise de réduction de la signification simple, ou plus exactement de la structure élémentaire de la signification, à une combinatoire logique de sèmes (selon le schéma formel du carré sémiotique)⁴⁰.

Comment se présentent dans la phénoménologie ingardénienne les *mots* de l'œuvre littéraire ? Le mot se compose d'une "forme phonique relativement invariante"(le "vocalé")⁴¹ porteuse d'une signification elle-même relativement invariante.

La fonction du vocalé est essentielle dans les mots du discours spécifiquement littéraire et elle diffère de celle assumée par les vocalés du discours scientifique ou de la communication quotidienne. Dans la terminologie scientifique (artificielle), la fonction du vocalé s'épuise entièrement dans la présentation d'une signification claire et univoque. Le rapport entre vocalé et signification est conventionnel et le choix des vocalés obéit à une exigence de systématisme. Dans le discours quotidien, le vocalé joue un rôle plus décisif, il donne au langage un caractère "vivant",

"vigoureux"⁴² ; c'est à lui que revient le rôle d'*exprimer* l'expérience concrète du locuteur. Dans l'œuvre littéraire enfin le vocalé est pour ainsi dire coloré d'une manière qui figure le *quale* caractéristique de l'objet. Les caractères du vocalé produisent chez le lecteur des "images vivement présentes"⁴³ de l'objet déterminé par la signification du mot. Cette affirmation touchant à l'importance de la couche phonématique et prosodique (Ingarden dit : "glossématique") dans la formation d'images associées aux significations paraît particulièrement pertinente pour l'interprétation de la poésie. L'herméneutique de Ricœur donne des images associées aux mots de l'œuvre une analyse méritant d'être rapidement discutée ici.

Dans *La métaphore vive*, un fil rouge court tout au long de l'œuvre : il faut aborder la métaphore d'abord comme un phénomène sémantique et non comme un phénomène impliquant l'imagination (contrairement à la conception courante qui assimile volontiers la métaphore à une figure qui donne à voir et fait image)⁴⁴. Cette approche est un effet direct des présupposés herméneutiques de Ricœur, à savoir qu'un texte est d'abord et essentiellement sens compris ; de sorte que l'appréhension intuitive de type imaginaire est repoussée, en tant qu'inessentielle, sur les marges de la compréhension. Mais il faut ici préciser. Ricœur distingue, dans la compréhension d'une métaphore, un premier niveau où l'imagination est totalement subordonnée au sémantique (c'est-à-dire à l'énonciation virtuelle formant le soubassement de la métaphore) —niveau où se situe pour l'essentiel la fonction iconique de P. Henle et qui évoque le schématisme kantien. C'est le thème du "voir A comme B"⁴⁵. Et ensuite

un second niveau où une imagination proprement sensible introduit à une élucidation libérée du joug de la sémantique⁴⁶.

Cette analyse est possible mais s'impose-t-elle nécessairement ? Sans doute pas. Elle est principalement l'effet d'une volonté de valider les présupposés du modèle herméneutique. Ce qui fait surtout problème, c'est le statut de l'imagination proprement sensible que Ricoeur réinscrit (comme l'imagination schématisante) dans la sémantique, mais qui en même temps échappe à l'emprise de cette dernière dans la mesure où son étude relève aussi d'une phénoménologie. L'interprétation (à la suite de Marcus B. Hester) de cette imagination sensible en tant que "voir A comme B" atteste de son maintien sous l'emprise de la sémantique, mais le fait que son élucidation est finalement confiée à la phénoménologie atteste de son émancipation finale. Plutôt que de vouloir à tout prix maintenir l'imagination sensible sous l'emprise de la sémantique, on pourrait donc envisager —selon la suggestion d'Ingarden dans les pages que nous commentons— de lui rendre d'entrée de jeu sa liberté en la faisant jaillir d'*impressions* formées au contact du matériau prosodique et phonématique. Cette analyse conviendrait particulièrement bien à la poésie et légitimerait (au moins pour cette dernière) le choix d'une approche phénoménologique plutôt qu'herméneutique —c'est-à-dire explicitant la constitution, dans des vécus impressionnels, du flot d'images issues du matériau linguistique. Mais revenons à l'interprétation phénoménologique ingardénienne de la morphologie du texte littéraire.

L'étude par Ingarden de la signification des termes distingue les noms et les verbes⁴⁷. Sur les significations nominales, on signalera simplement trois affirmations.

a) Tout nom possède un « contenu matériel » de signification qui n'est pas pensé dans le cadre des différenciations immanentes au sein d'un lexique mais dans celui, *logique*, d'une détermination de l'objet intentionné. "La fonction du contenu matériel repose sur le "déterminer"-tel objet dans sa consistance qualitative "

⁴⁸. Par exemple : le mot "rouge" détermine cet objet (une rose) dans sa qualité visuelle. la signification nominale possède donc une structure de détermination qui constitue une sorte d'énonciation virtuelle. Si dans le contenu matériel se trouvent un élément constant et des éléments variables, ce n'est donc pas pour les raisons que donnerait l'analyse lexicale moderne distinguant l'identité sémique du "noyau" et les variations sémiques en fonction du contexte⁴⁹, mais pour des raisons *logiques*, à savoir que le contenu détermine l'objet à l'aide de genres plus ou moins spécifiés. Or, si le genre ouvre à de multiples possibilités de détermination, la spécification tend à fermer l'éventail des possibilités ("telle nuance de rouge" constituant la fermeture maximum).

b) Ensuite, il est nécessaire de distinguer entre référence actuelle et référence potentielle des significations, ce qui est très importante pour l'analyse de la lecture (qui sera caractérisée comme capacité d'actualiser certaines références potentielles de l'œuvre).

c) Enfin, la signification du nom possède un “contenu formel”. À côté des moments matériels qui déterminent l’objet visé dans sa consistance qualitative, la signification doit posséder aussi des moments dont la fonction est “formative ” et qui “déterminent le contenu matériel comme unité formellement structurée” afin que la “structure formelle” de l’objet visé puisse être co-signifiée. Ingarden ne s’explique guère sur cette structure, mais on pourrait songer à cette forme de l’*attribution* permettant la détermination de l’objet⁵⁰.

En ce qui concerne la signification verbale, Ingarden l’analyse selon la même démarche que les significations nominales, tout en affirmant l’existence de fortes différences entre les deux types de significations. a) D’abord le verbe vise une activité et non pas un objet achevé et clos. b) Conséquemment, la détermination verbale signifie “un se dérouler, un devenir, un se-produire”⁵¹, alors que la détermination nominale signifie une attribution statique. c) Le nom isolé possède une signification potentielle indépendamment de la phrase, le verbe non. Le déterminant verbal a besoin d’un sujet nominal mais le sujet nominal peut exister sans ce déterminant verbal.

3.2. Syntaxe de l’œuvre littéraire

L’herméneutique de Ricœur propose dans *La métaphore vive* quelques grands principes d’élucidation de l’énoncé⁵², qui sont des principes très généraux, investis ensuite pour l’analyse des énoncés spécifiques de l’œuvre littéraire. En s’aidant de certaines indications de Ricœur lui-même, on peut présenter ces principes sous forme de quatre thèses. Nous commençons par les deux thèses par lesquelles cette herméneutique se démarque de la phénoménologie.

Thèse I : tout énoncé est prononcé par un locuteur, sans être un jugement effectué par un sujet réfléchissant. L’élucidation des énoncés d’un texte ne doit pas s’orienter simplement sur leur contenu objectif, mais aussi sur les actes qui les ont produits —en précisant bien qu’on ne rétrocede pas à une conscience constituante réfléchissante, mais à l’existant facticiel qui amène à l’expression la compréhension première de sa situation dans le monde (où lui-même est jeté avec d’autres existants). Cette première affirmation évoque *Sein und Zeit*, où l’on critique toute récession à une conscience constituante archi-fondatrice (Husserl) en tant que réduction inacceptable du *Dasein* à une réflexion jugeante —et corrélativement toute réduction du “parler ” (“*Rede* ”) à tout énoncé logique. Sur ce point la position de Ricœur est cependant nettement moins radicale que celle de Heidegger, en ceci qu’il maintient la validité d’une certaine forme de réflexion non idéaliste. Reste malgré tout chez lui une orientation de fond consistant à penser l’énoncé comme n’étant pas d’abord ni essentiellement un jugement. Ce qui le conduit à s’opposer à la prétention des syntaxes purement logiques d’être seules habilitées à

expliquer la formation de l'énoncé, et en conséquence à condamner la phénoménologie husserlienne insuffisamment critique par rapport à ce type de syntaxe. (Cette manière de fermer la perspective d'élucidation phénoménologique de la formation de l'énoncé peut de nouveau être discutée).

Thèse II. Les actes de discours (cf. Austin) ont un aspect de "locution" (on dit quelque chose à propos de quelque chose) mais aussi d'"illocution" (on fait quelque chose en disant). On peut aussi distinguer discours "performatif" et "constatif". Ricœur s'empare de cette distinction pour mettre l'accent précisément sur l'aspect *performatif* de l'énoncé perdu de vue par toute une tradition d'interprétation. L'énoncé (et au premier chef l'énoncé d'un récit de fiction) est l'expression d'une *action* possible — non réelle : le locuteur imagine seulement l'action, qui est donc fictive. Si une phrase exprime un acte, c'est qu'elle n'exprime pas un état-de-chose jugé. Implicitement réapparaît ici la polémique contre la logification de la syntaxe dans certaines théories linguistiques et contre une phénoménologie de l'œuvre prenant pour modèle une grammaire logique dans le style de celle de Husserl. Analyse originale de l'énoncé, mais peut-on de nouveau aussi aisément fermer toute perspective d'interprétation de l'énoncé comme jugement visant (et éventuellement donnant) un état-de-chose? À supposer qu'une phrase d'un texte littéraire ne se réduise pas à un jugement, (ce qui pourrait tout à fait être concédé), il resterait à prouver qu'une explication en terme de jugement ne peut pas du tout être utilisée *même comme guide* pour l'élucidation philosophique.

Les deux thèses suivantes de l'herméneutique de Ricœur peuvent en revanche s'intégrer à une perspective phénoménologique.

Thèse III : toute phrase se produit comme événement mais se laisse comprendre comme sens. La phrase est certes d'abord parole vive qui dit quelque chose à quelqu'un, mais dans l'œuvre elle s'est autonomisée par rapport à son origine en devenant articulation-de-signification transcendant la situation dialogale.

Thèse IV : la référence de l'énoncé au réel peut être suspendue. Ricœur étaye son affirmation sur certaines analyses de Strawson et de Frege⁵³. Strawson affirme l'existence d'une polarité, au sein du discours, entre une fonction prédicative (portée par des énoncés) et une fonction identifiante (portée par des noms propres, des démonstratifs, des pronoms et des descriptions définies au sens de Russel) *qui seule rattache le discours au monde réel*. Une chose individuelle peut en effet être exprimée de deux manières essentiellement différentes. On peut s'y référer en tant que chose individuelle et existante par une "expression au singulier, spécifiquement identifiante et faisant fonction de substantif"⁵⁴. Ou bien l'appréhender comme ultime sujet logique d'*énoncés* dans lesquels lui sont attribués des prédicats généraux (qualités adjectives ou nominalisées, classes d'appartenance, relations, actions). *Or dans la seconde perspective, la référence à la réalité de l'individu s'efface.*

Strawson prolonge ici Frege, qui distinguait dans le discours d'une part le concept, assimilé à une fonction logique (une forme de prédication), et d'autre part la référence à un objet. De ces analyses logiques, Ricœur tire l'affirmation selon laquelle l'énoncé, à la différence du nom, n'a pas pour fonction première ni essentielle de décrire des individus réels (considérés en train d'agir). De sorte qu'un acte d'énonciation est tout à fait possible et l'énoncé parfaitement sensé même lorsque toute référence au monde réel est suspendue —c'est ce qui se produit justement dans le cas d'un texte littéraire. (Toutefois une forme de référence des phrases peut se reconstituer, à des actions de personnages fictifs dans un monde fictif).

Examinons maintenant si et comment, malgré les critiques de l'herméneutique, une élucidation phénoménologique des phrases de l'œuvre ne peut pas être légitimement tentée. En s'appuyant sur certaines analyses de *L'œuvre d'art littéraire*, esquissons une phénoménologie de la phrase prenant une autre voie que celle dessinée par Ricœur —tout en étant capable d'intégrer certaines des thèses de ce dernier à l'intérieur d'une problématique proprement phénoménologique. Notons d'abord deux points de convergence. En premier lieu, l'affirmation de la relative autonomie du sens de l'énoncé par rapport à l'acte d'énonciation (cf. Thèse 3) se convertit sans difficulté en affirmation phénoménologique. On dira que la phrase transcende les vécus où elle se constitue : comme articulation-de-signification elle peut être ré-identifiée comme quasiment la même, par delà les variations des actes qui la donnent *hic et nunc*⁵⁵. Il en va de même pour son corrélat intentionnel : l'état-de-chose projeté purement intentionnel enveloppant des objets purement intentionnels. Soit par exemple cette phrase tirée au hasard de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert. « La lanterne, suspendue au siège du postillon, éclairait la croupe des limoniers ». Dans une approche phénoménologique, on dira que la conscience de l'auteur (pour nous c'est lui qui constitue l'œuvre *via* le narrateur) constitue d'abord deux articulations-de-signification identifiables de manière relativement stable, unies par une conjonction de coordination elle-même identifiable selon le même mode : «la lanterne était suspendue au siège du postillon et la lanterne éclairait la croupe des limoniers». À ces deux phrases coordonnées sont corrélés deux états-de-chose eux-mêmes coordonnés, ainsi que des objets impliqués (postillon, lanterne, etc.) en tant que transcendances stables⁵⁶. Bien entendu, l'élucidation phénoménologique complète de cette phrase doit aller plus loin en prenant en compte le fait qu'elle fait partie d'un roman et non pas d'une description de la vie quotidienne —ce qui implique de s'intéresser à la référence à des objets *imaginaires* qui en fait la spécificité.⁵⁷

Seconde convergence entre phénoménologie et herméneutique : affirmer que les phrases d'une œuvre littéraire ont perdu toute référence au monde effectif. Les scènes d'un roman ne se passent ni dans un monde idéal, ni dans la réalité du monde de vie de l'auteur. Selon nous, elles se réfèrent donc à un monde imaginaire ouvert par le récit du narrateur.

(Ricœur parle alors d'un monde fictif, mais, rappelons-le, nous ne le suivons pas ici). L'intention portée par la phrase d'une œuvre n'est ni exactement neutralisée ni exactement effectuée. Lorsqu'une phrase est dotée d'une fonction de connaissance, elle tente d'atteindre et de poser, *par* sa teneur-de-sens et l'état-de-chose intentionnel corrélé, un état-de-chose effectif avec les objets effectifs impliqués. Lorsqu'une phrase est déconnectée de toute fonction de connaissance, plus rien n'est effectivement posé, l'état-de-chose flotte et, avec lui, les objets effectifs impliqués. *Par rapport à ces deux situations, les phrases de l'œuvre littéraire sont, comme nous l'avons montré à propos du narrateur, dans une sorte d'entre-deux*⁵⁸. Ingarden décide d'appeler les énoncés équivoques propres aux œuvres des "quasi-jugements"

⁵⁹. Si dans un roman policier je lis que Monsieur X a tué sa femme, je sais que l'information n'est pas à prendre au sérieux, qu'il s'agit d'une pure invention d'auteur et que cela n'aurait aucun sens de se demander si l'énoncé pourrait être qualifié de vrai ou faux. Et pourtant la phrase tend à affirmer un état-de-chose.

L'analyse plus poussée de ce statut ambigu des énoncés de l'œuvre devrait prendre en compte, explique Ingarden (que nous suivons ici), les différents *types* d'œuvre littéraire, la phrase pouvant selon le type envisagé se rapprocher plus ou moins du jugement authentique. Dans le drame symbolique de Maeterlinck (*Pelléas et Mélisande*), on est tout près d'énoncés n'ayant rien à voir avec d'authentiques jugements parce qu'il leur manque presque totalement le moment essentiel du juger (la position de l'état-de-chose dans l'existence) : rien n'est posé, tout flotte dans le vide, personnages, objets, actions. À l'opposé, dans un roman historique (*Les Chouans* de Balzac) ou dans un drame historique (*Richard III* de Shakespeare), on est tout près d'énoncés portant de vrais jugements sur des événements qui ont réellement eu lieu.

En dépit de ces deux convergences entre herméneutique et phénoménologie des énoncés (ou phrases) de l'œuvre —d'une part l'énoncé n'a plus de référence au monde réel, ensuite c'est une formation-de-sens transcendant les vécus de celui qui l'énonce— restent évidemment des divergences importantes. D'abord nous avons vu que Ricœur, en pensant l'énoncé comme action possible, voulait s'écarter complètement de toute détermination de l'énoncé comme jugement. Nous pensons qu'il s'agit d'un refus trop radical, et nous dirons simplement que la forme prédicative *peut servir* à penser l'énoncé, *mais seulement comme guide et non comme principe constitutif*⁶⁰. Ensuite, comme nous l'avons déjà suggéré, le locuteur posé par Ricœur comme origine de l'acte d'énonciation, ne peut pas être assimilé à cette conscience pure qui, en phénoménologie, *constitue* l'articulation-de-signification formant la phrase, puis, à travers cette articulation l'état-de-chose intentionnel. (Et ceci même si la phénoménologie en question ne se laisse pas entraîner par la tentation de réduire la conscience constituante à sa forme réflexive). Dans une approche herméneutique en effet, le projet qui

configure le texte comme articulation mouvante de phrases —d’abord chez l’écrivain puis chez le lecteur— est une transcendance facticielle et finie.

3.3. L’œuvre littéraire comme totalité

Comme nous l’avons expliqué dans notre Introduction, la question de la totalisation des significations partielles en une œuvre globale ne fait l’objet ici que d’une esquisse programmatique. La composition du texte littéraire —des règles de grammaire permettant de connecter ses phrases— pose des problèmes complexes, d’une part parce que plusieurs modèles linguistiques en proposent des explications divergentes, d’autre part parce que le texte est structuré à différents niveaux. Rappelons que pour un récit de fiction existe, au niveau le plus général, la grammaire de la langue nécessairement investie dans tout texte ; ensuite une grammaire plus spécifiée propre au récit, par exemple la grammaire narrative de Greimas. Enfin, à un niveau encore plus spécifié, des processus stylistiques mettant en forme ultimement la narration (itération, focalisation, embrayage, vitesse, etc.) —voir leur étude dans la narratologie de Genette. Il faudrait donc parler de niveau I, niveau II, niveau III pour clarifier le sens des débats entre herméneutique et phénoménologie. Ce n’est pas exactement la même chose par exemple, de s’opposer à une logicisation de la syntaxe (comme le fait Ricoeur) par des arguments portant sur la structure même de la langue —on est alors dans une discussion située au niveau I—, ou par des arguments touchant à la structure de la narration —la discussion se passe ici au niveau II.

Concernant les interprétations possibles de ces différentes formes de structuration, l’herméneutique et la phénoménologie, sans être en divergence radicale, représentent cependant des orientations sensiblement différentes. 1) Observons d’abord l’existence d’un point de convergence important entre la perspective herméneutique développée par Ricoeur et la perspective purement phénoménologique que nous cherchons à promouvoir : une commune hostilité aux tentatives de *formalisation* de la syntaxe. Pour Ricoeur le texte littéraire est dans son être le plus propre sens compréhensible, de sorte qu’on ne saurait le construire par des procédures syntaxiques totalement dépourvues de signification. Et *L’œuvre d’art littéraire*, récusant la réduction des règles syntaxes à un simple calcul dépourvu de sens, pose que ces règles font sens pour la conscience où elles se constituent.

2) En revanche l’herméneutique s’oppose beaucoup plus fermement à toute *logicisation* de la structure du texte qu’une approche strictement phénoménologique. En effet chez Ricoeur le récit est le produit d’une véritable “création”⁶¹, certes structurée par une “intrigue” (*muthos* en hommage à la *Poétique* d’Aristote), mais sans que cette dernière relève d’une forme logique. La création littéraire, comme *dynamique globale de*

sens, ne saurait être réduite à une construction d'énoncés selon des règles syntaxiques apparentées à celles de la logique. En revanche, la grammaire du texte dégagée par *L'œuvre d'art littéraire* est manifestement sous l'emprise de la logique (au moins comme guide). Est-ce une faiblesse ? Nous ne le pensons pas. Pour le montrer, il faudrait reprendre et relire les travaux de Greimas sur la grammaire générative et la logicisation des schémas narratifs dans un esprit moins critique que celui de Ricœur.

Dans la mesure où, comme cela avait été annoncé, nous négligeons dans cette brève esquisse, les deux problèmes ultimes (évidemment très importants) de la référence du texte au monde et du statut du lecteur, nous pouvons conclure.

En nous appuyant sur *L'œuvre d'art littéraire* de R. Ingarden, et en prenant comme exemple privilégié le récit de fiction, nous pensons avoir démontré la possibilité et la légitimité d'une phénoménologie de l'œuvre littéraire. Lorsque P. Ricœur, vers le milieu des années soixante-dix, engagea son analyse de la littérature dans la direction d'une herméneutique en se détournant la phénoménologie, il pouvait bien avoir ses raisons mais selon nous ce n'étaient pas de raisons absolument contraignantes, du moins dans le cadre d'une élucidation de l'œuvre au plus près de la manière dont elle se donne dans l'évidence. Bien entendu, la phénoménologie que nous avons esquissée souffre de deux limites, impliquant la nécessité de poursuivre la recherche. Outre l'absence de l'analyse des deux problèmes terminaux que nous venons de mentionner, notre étude ne s'est appuyée que sur le récit de fiction, de sorte qu'en étendant l'analyse à *d'autres genres* (en particulier la poésie) il faudrait vérifier la validité de ce qui a été dégagé sur un exemple restreint. Ensuite, nous nous sommes cantonnés à une phénoménologie *statique* procédant par récession de l'œuvre objectivée dans les sciences du texte à la conscience originellement constituante de cette même œuvre considérée dans ses différentes couches. Au-delà, une phénoménologie *génétique* devrait dépasser cette première constitution statique stratifiée vers les profondeurs de la vie de la conscience de l'auteur qui produit — peut-être crée — la forme de l'œuvre (en autre sens que la structure stratifiée : comme stabilisation du flux vivant). Mais comme on le voit, il ne s'agit alors nullement d'un dépassement de la phénoménologie vers l'herméneutique, mais d'un approfondissement de la problématique phénoménologique. elle-même.

Recebido em: 12/12/2007

Aceito para publicação em: 27/03/2008

Endereço Eletrônico: gwormser@free.fr

Acompanhamento do processo editorial: Ariane P. Ewald

Notas

* Ancien élève de l'E.N.S. de Saint-Cloud, agrégé et docteur en philosophie. Enseigne la philosophie en classes préparatoires. A participé à de nombreux ouvrages consacrés à Sartre : *Sartre phénoménologue* (Alter, n° 10), *Sartre, désir et liberté* (PUF), *Dictionnaire Sartre* (H. Champion), *J.-P. Sartre, violence et éthique* (Sens Public), *Sartre et la phénoménologie* (Fontenay/Saint-Cloud, E.N.S. Éditions), *Retour critique sur L'Être et le Néant* (*Études sartriennes*, n° 9).

¹ Ces textes ont été regroupés et publiés dans différents volumes. *Le conflit des interprétations, essais d'herméneutique* (Paris, Seuil, 1969). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II* (Paris, Seuil, 1986). *Lectures II* (Paris, Seuil, 1992). Les abréviations utilisées ultérieurement sont : *CI*, *TA*, *L II*. *La métaphore vive* (Paris, Seuil, 1975). Abréviations : *MV*. *Temps et récit I* (Paris, Seuil, 1983) ; *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction* (Paris, Seuil, 1984) ; *Temps et récit III. Le temps raconté* (Paris, Seuil, 1985). Abréviations : *TR I*, *TR II*, *TR III*.

² Notre hypothèse est la suivante (ce serait à un autre article de l'établir) : l'entame du travail d'élucidation des textes (en particulier littéraires), s'il a précipité le tournant herméneutique chez Ricœur, n'en constitue pas le point de départ, qui se situe plus en amont. Où ? Dans un projet philosophique bien dessiné par un texte de 1965 : « Existence et herméneutique », ainsi que par le livre sur Freud.

³ R. Ingarden, *Das litterarische Kuntswerk* (Tübingen, M. Niemeyer, 1972) ; trad. fr. P. Secrétan, *L'œuvre d'art littéraire* (Lausanne, L'âge d'homme, 1983). Nous utiliserons ultérieurement les abréviations : *LK* (texte allemand) et *OAL* (texte français). Voir aussi : *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (Tübingen, M. Niemeyer, 1968) ; trad. angl. *The cognition of the Literary Work of Art* (Evanston, Northwestern Univ. Press.).

⁴ Ingarden représente une voie possible au sein du champ phénoménologique, mais évidemment pas la seule. C'est par exemple une voie qui s'écarte de celle de Husserl, modifiant cette dernière sur des points décisifs : théorie de la signification, de l'énoncé, de l'intuition ... et, plus profondément, de la constitution (Ingarden récuse le tournant husserlien vers l'idéalisme transcendantal, cf. « *Bemerkungen zum Problem Idealismus-Realismus* », in *Husserl Festschrift, 1929*). La conséquence sur sa philosophie de l'œuvre littéraire, c'est qu'il n'accepte pas de doter la conscience de l'auteur d'une véritable capacité créatrice. C'est un important point de contact avec la philosophie sartrienne de l'art —et en particulier de l'œuvre littéraire, du moins telle qu'elle est formulée à une certaine époque (celle des ouvrages sur l'imagination).

⁵ Pour un exposé plus complet, prenant en compte les problèmes de la référence du récit à des « objets schématisés », et de la concrétisation de l'œuvre par le biais du lecteur, voir une prochaine publication dans la revue *Sens-public*.

⁶ « Monde de l'œuvre », cf. *TR II*, p. 14. L'expression « monde du texte » apparaît déjà dans « La fonction herméneutique de la distanciation » (1975), in *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II, op cit.* (À l'arrière-plan de ces expressions, il y le concept gadamérien de « chose du texte »).

⁷ La science des textes a évidemment considérablement progressé depuis la publication de *L'œuvre d'art littéraire*, avec les travaux par exemple de Jakobson sur la fonction poétique, ou de Greimas sur la grammaire narrative, ou de Chomsky sur les structures profondes sous-tendant l'énonciation des phrases, etc.

⁸ *LK*, p. 153-154 ; *OAL*, p. 133.

⁹ Chez W. Iser en revanche, la phénoménologie des actes de lecture n'est pas subordonnée à une phénoménologie des actes constitutifs de l'œuvre en elle-même et dans son achèvement propre. Elle est en revanche prise dans esthétique de la réception étrangère à la démarche phénoménologique, de sorte que nous la laisserons de côté. Cf. W. Iser, *Der Akt der Lesens* (München, W. Fink, 1976) ; trad. fr. E. Sznycer : *L'acte de lire. Théorie de l'effet esthétique* (Bruxelles, P. Mardaga, 1985).

¹⁰ On peut essayer de constituer l'élément spécifique de l'œuvre d'art *littéraire* qu'est le texte en distinguant, d'abord, trois espèces fondamentales d'œuvres d'art : mise en

forme d'une matière plastique (visible), d'une matière linguistique, d'une matière sonore (Hegel, *Esthétique*, t. 1, *Introduction à l'esthétique*, trad. fr. S. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1964, p. 169-175). La matière linguistique à son tour peut se séparer en « parole » et « écrit », le second apportant par rapport à la première des possibilités inédites de fixation de la pensée et d'efficacité accrue dans la fonction d'expression des idées — mais aussi de nouvelles possibilités de distorsion (P. Ricoeur, « Qu'est-ce qu'un texte ? », *TA*, p. 140).

¹¹ *LK*, p. 218 ; *OAL*, p. 178 : « Lorsque nous lisons, nous sommes dans la disposition de nous laisser raconter toute l'histoire par l'auteur » (il eût fallu dire : « par le narrateur »). C'est une importante lacune de *L'œuvre d'art littéraire* que de ne pas fournir de véritable élucidation de l'instance narrative dans sa spécificité.

¹² Un point de terminologie : même si selon nous l'œuvre littéraire repose (dans la rigueur des termes) sur l'imagination et non sur la fiction, nous continuerons d'employer l'expression courante et commode de « récit de fiction ».

¹³ *TR I*, p. 87.

¹⁴ *TA*, p. 113-114.

¹⁵ *TR I*, p. 121.

¹⁶ En minimisant le phénomène de rupture, Ricoeur désire sans doute donner tout son poids à la facticité de la production littéraire. Dès 1975, il réinvestissait le concept gadamérien de « *Wirkungsgeschichte* », c'est-à-dire d'« histoire de l'efficiencia » (Gadamer, *Vérité et méthode*, trad. fr. P. Fruchon, J. Grondin, G. Merlio, Paris, Seuil, 1996, p. 322-329). L'idée enveloppée dans ce concept était retraduite en celle d'« appartenance » nécessaire de toute création et de toute interprétation d'œuvre d'art à une *tradition* qui la prédétermine (« Phénoménologie et herméneutique : en venant de Husserl », *TA*, p. 44-46).

¹⁷ *TR I*, p. 86, 87. Monde « du comme-si », monde de la « fiction » et monde « imaginaire » sont plus ou moins assimilés dans *Temps et récit I*. Mais ce sont bien les deux premiers termes qui orientent toute la problématique.

¹⁸ Nous simplifions. Il faudrait ici distinguer en principe dans *L'imaginaire* entre les Parties 1 à 3, dans lesquelles l'imaginaire est posé comme néant pour ainsi dire « en pleine conscience », et la Partie 4, dans laquelle (en examinant par exemple le rêve, l'hallucination) Sartre fait entrer en ligne de compte une fascination de la conscience pour un quasi-présent. C'est la théorie de l'irréalisation des trois premières parties qui nous guide dans notre analyse d'une possible théorie sartrienne du narrateur, mais par ses défauts mêmes, cette théorie suggère qu'il serait judicieux de prendre en compte la problématique de la conscience imageante captive.

¹⁹ K. Hamburger, *Logique des genres littéraires* (trad. fr. P. Cadiot, Paris, Seuil, 1977), p. 69-72. Il faut prendre garde au vocabulaire de K.H. « Feint » désigne chez elle ce que nous appelons « fictif », et « fictif » renvoie chez elle à ce que nous appelons « irréel » (ou « imaginaire »). Pour K. Hamburger, la *Dichtung* la plus authentique, qui relève selon elle du genre épique, est radicalement désancrée du monde réel. La *Dichtung* est portée par un « Je-origine » (*op. cit.*, p. 78, 82) complètement irréel.

²⁰ Nous suivons les traductions proposées par M. Richir, R. Kassis, J.-F. Pestureau. Cf. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung, Husserliana XXIII* (La Haye, M. Nijhoff, 1980), p. 339 ; trad. fr. *Phantasia, conscience d'image, souvenir* (Grenoble, J. Millon, 2002).

²¹ L'expression est par exemple à la p. 117 de *Erste Philosophie, Husserliana VIII* (La Haye, M. Nijhoff, 1972) ; trad. fr. A. L. Kelkel, *Philosophie première*, t. 2 (Paris, P.U.F., 1972), p. 164. Cf. aussi « *Ich in der Phantasie* », « moi en imagination » *op. cit.*, p. 114, 160.

²² Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung, op. cit.*, p. 336.

²³ Benveniste a expliqué le fonctionnement des formes linguistiques permettant soit au locuteur de s'impliquer dans son énoncé, soit au contraire de s'effacer au profit d'une sorte de discours neutre et objectif. Il souligne par exemple, dans son article « De la subjectivité dans le langage » (*Essais de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard « Tel », 1976, p. 258-266) que le pronom personnel « Je » renvoie de manière tout à

fait spécifique au sujet qui prononce l'énoncé dans l'acte d'énonciation (en s'adressant à un locuteur). Lorsque cette instance de discours est présente, les indicateurs de la *deixis* (démonstratifs, adverbes, adjectifs, déterminants temporels et spatiaux) prennent sens. À l'opposé, la troisième personne porte les énoncés absolument non subjectifs —ce qui fait que cette soi-disant personne n'en est pas à proprement parler une, ce serait plutôt une sorte de non-personne.

²⁴ Nous ne faisons ici que nous inspirer de *L'œuvre d'art littéraire* puisque l'ouvrage ne propose pas de véritable élucidation du statut du narrateur.

²⁵ À la différence d'Ingarden, nous introduisons le monde imaginaire de l'œuvre indépendamment de la présence d'un lecteur. (Pour sa part, Ingarden, lorsque le lecteur n'est pas encore pris en compte, ne parle que d'objets « figurés » et non « imaginés »).

²⁶ Ce qui pourrait se comparer à la situation suivante (cf. Husserl, *Ideen... I*, § 100) Au musée, je regarde un tableau représentant un musée imaginaire avec ses tableaux imaginaires ; puis je pénètre en imagination dans ce musée, focalise mon attention sur un tableau, et une seconde imagination est relancée vers le sujet imaginaire du tableau imaginaire. (Éventuellement vers un autre musée). Dans la phénoménologie husserlienne, l'itération imaginative peut se poursuivre quasiment à l'infini.

²⁷ A. J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris, P.U.F., 1993), p. 102.

²⁸ *LK*, p. 25 ; *OAL*, p. 43. Nous l'avons vu, cette construction par couches est inspirée de la présentation husserlienne de la *mathesis universalis*.

²⁹ *Ibid.* « Vocabulaire » indique qu'Ingarden songe d'abord aux mots parlés mais il précise que sa conception vaut aussi pour les mots écrits.

³⁰ État-de-chose est évidemment le concept husserlien : corrélat de jugement.

³¹ *LK*, p. 26-27 ; *OAL*, p. 44. « Objet » signifiera toujours dans la suite : choses, personnages et événements du monde de l'œuvre.

³² Ricœur, « Le problème du double-sens comme problème herméneutique et comme problème sémantique », *CI*, p. 65.

³³ Husserl, *Recherches logiques*, Première Recherche, chap. 3.

³⁴ Dans cette sémantique, on peut et on doit faire une place à des phénomènes comme l'équivocité et la variation du sens. En littérature, affirme Ingarden, les phrases et les mots sont « plurivalents » ou « plurivoques », ce qui crée un effet d'« opalisation », cf. *LK*, p. 269 ; *OAL*, p. 215). En outre, les significations ne sont ni « atemporelles » ni absolument « immuables » (*LK*, p. 100 ; *OAL*, p. 95). Une signification peut subir —et subir sans cesse *de facto* dans le discours— diverses modifications : « s'associer [...] une fois à telle, une fois à telle autre signification d'ordre supérieur ; [...] occuper diverses positions dans une phrase, subissant ainsi diverses modifications de son facteur d'orientation intentionnel et de son contenu formel ; [...] présenter divers modes : actualité ou bien potentialité, caractère explicite ou implicite » (*LK*, p. 101 ; *OAL*, p. 95).

³⁵ La critique de l'idéalité de la signification ne signifie pas du tout l'adhésion à l'affirmation selon laquelle la signification serait une « réalité ».

³⁶ Si l'œuvre était une effectivité, la constitution serait créatrice, ce qui est totalement faux pour Ingarden.

³⁷ Groupe μ , *Rhétorique générale* (Paris, Larousse, 1970). Cf. aussi Greimas, *Sémantique structurale* (Paris, Larousse, 1960).

³⁸ P. Ricœur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 91 *sq.* L'intuition selon laquelle l'analyse sémantique du discours et l'analyse sémiotique de la langue sont nettement distinctes apparaît déjà en 1967, dans « La structure, le mot, l'événement », mais sans référence aux travaux de Benveniste. J'aperçois aujourd'hui, écrit Ricœur, la différence essentielle « entre une sémiologie, ou science des signes dans des systèmes, et une sémantique, ou science de l'usage, de l'emploi des signes en position de phrase » (*CI*, p. 93).

³⁹ E. Benveniste, « Les niveaux de l'analyse linguistique » (1966) in *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, *op. cit.*, p. 119-131. « La forme et le sens dans le langage » (1967) in *Problèmes de linguistique générale*, t. 2 (Paris, Gallimard « Tel », 1985), p. 215-238.

⁴⁰ P. Ricœur, « La grammaire narrative de Greimas » (1980) ; article repris dans *Lectures II, op. cit.*, p. 385-386.

⁴¹ *LK*, p. 33-34 ; *OAL*, p. 49. Ce serait aller trop loin, précise-t-il aussi, que de faire du vocable un véritable objet idéal ontologiquement autonome comme un objet mathématique ; il admet certaines variations au cours du temps, mais conserve une certaine forme typique.

⁴² *LK*, p. 41 ; *OAL*, p. 54.

⁴³ *LK*, p. 41 ; *OAL*, p. 54. Ingarden donne l'exemple de mots qui donneraient à voir pour ainsi dire la grossièreté ou l'obscénité.

⁴⁴ J. Gardes Tamine, M.-C Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, A. Colin, 2004.

⁴⁵ Les analyses de P. Henle (« *Metaphor* », in *Language, Thought and Culture*, éd. P. Henle, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1958), sont bien résumées par Ricœur aux p. 238-242 de *La métaphore vive*.

⁴⁶ Cette dernière élucidation est renvoyée à la Poétique de Bachelard (*MV*, p. 272) —donc à une « phénoménologie » de l'imagination prise en un sens très particulier et peu rigoureux. Husserl constituerait une référence plus appropriée —sa phénoménologie de la couche impressionnelle des vécus est bien plus rigoureuse que la phénoménologie de l'imagination matérielle de Bachelard.

⁴⁷ Cette phénoménologie comme on l'a dit est fortement influencée par la *Logique* d'A. Pfänder, qui fut publiée dans le tome IV du « *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* ». On pourrait légitimement reprocher ici à Ingarden d'être attiré par une problématique contestable de réduction de la sémantique des termes à une sémantique logique. En revanche le reproche fait souvent —cf. Merleau-Ponty, *Les sciences de l'homme et la phénoménologie* (Paris Centre de documentation Universitaire, 1975, p. 52-53)— à la « grammaire pure logique » husserlienne d'être trop marquée par la logique est moins justifié, si l'on admet qu'il s'agit essentiellement pour Husserl de déployer une première couche de la logique beaucoup plus que de la grammaire.

⁴⁸ *LK*, p. 66 ; *OAL*, p. 72.

⁴⁹ Cf. Greimas, *Sémantique structurale, op. cit.*

⁵⁰ *LK*, p. 69-70 ; *OAL*, p. 74-75. Cf. la formule : dans la nomination, un « sujet de marques distinctives [...] est projeté » (*LK*, p. 80 ; *OAL*, p. 82). Ingarden ici est dans le prolongement des convictions husserliennes, très marquées au moins jusqu'aux *Ideen ... I*, selon lesquelles toute signification comporte un facteur logique implicite. En même temps il est soucieux de ne pas réduire la signification à ce facteur.

⁵¹ *LK*, p. 81 ; *OAL*, p. 83.

⁵² *MV*, p. 92-100.

⁵³ Cette référence à des logiciens peut paraître étrange, mais la syntaxe logique n'est ici utilisée que comme guide.

⁵⁴ Strawson, *Les individus* (trad. fr. A. Shalom et P. Drong, Paris, Seuil, 1973), p. 153. (Formulée dès *La métaphore vive*, la thèse selon laquelle le discours est originellement référentiel est réaffirmée dans *Temps et récit I*, p. 118, 119). Chez Frege, l'objet est défini par un nom —nécessairement un nom propre (il n'y a pas de nom commun, le soi-disant nom commun désignant en fait un concept, qui n'est pas un objet mais une fonction). Si le nom propre possède *per definitionem* chez Frege, outre son « sens », une « référence » (ou « dénotation »), en revanche dans l'énoncé déclaratif la référence à l'individu réel passe à l'arrière-plan. Si l'énoncé contient un nom propre la référence de ce dernier se communique pour ainsi dire à lui à lui, mais si ce n'est pas le cas, on évoquera une simple référence à « sa valeur de vérité ». G. Frege, *Écrits logiques et philosophiques* (trad. fr. C. Imbert, Paris, Seuil, 1971). Et R. Blanché, *La logique et son histoire* (Paris, A. Colin, 1970), p. 318-319.

⁵⁵ Il ne peut pas y avoir d'identité parfaite parce que, nous l'avons vu, les significations de l'œuvre ne se réduisent pas à des significations logiques.

⁵⁶ Nous conservons ici la conceptualité ingardénienne (« état-de-chose ») tout en reconnaissant qu'elle présente le risque de laisser entendre que les phrases *se réduisent* à des énoncés.

⁵⁷ Dans *L'imaginaire* (Gallimard-Folio, Paris, 1971, p. 128-130), Sartre affirme que la spécificité de la lecture d'une phrase prise dans un roman, c'est qu'elle est portée par un « savoir imageant ».

⁵⁸ Le mouvement par lequel l'état-de-chose intentionnel est pour ainsi dire « intentionnellement transféré » (« *intentional hineinversetzt* ») à l'état-de-chose réel, et par là « posé comme réellement existant » (*LK*, p. 170-171 ; *OAL*, p. 144), n'est plus *qu'esquissé*.

⁵⁹ *LK*, p. 177 ; *OAL*, p. 149.

⁶⁰ Ingarden de notre point de vue se laisse parfois entraîner à une assimilation contestable des phrases du texte littéraire à des énoncés logiques. Par exemple dans *L'œuvre d'art littéraire*, les deux phrases : « cette rose-là est rouge » et « une voiture passe » sont explicitement analysées comme de simples prédictions. L'analyse des états-de-chose projetés par les phrases est assez poussée (*LK*, § 22), mais on peut se demander si Ingarden prend vraiment en compte la spécificité des phrases littéraires.

⁶¹ *TR I*, p. 76 : le moment de *Mimèsis II* est celui d'une « imitation créatrice ». (Le concept de création fait problème au sein une perspective qui se réclame de l'herméneutique).